

Antonin Artaud et James Turrell : puissance du lieu et langage liminal de l'espace

di Laura Kassar

laura.pycock-kassar@umontreal.ca

This essay explores the theoretical and material possibilities of a “language of space” in theatre as found in the works of Antonin Artaud and James Turrell. By drawing a bridge between Artaud’s philosophy of theatre and Turrell’s approach to conceptual art, we consider how the art of “stage work” is intimately linked to the fundamental philosophical questions of language and being. The foundations of our inquiry rest on the phenomenological analyses of French philosopher Georges Didi-Huberman. The main elements of our reflection concern the notions of the poetics of language and the substantiality of space.

Introduction

Le “signe de l’époque”, écrit Antonin Artaud dans la Préface aux essais regroupés sous le titre *Le théâtre et son double* (1931-1938) est la *confusion*. Il semble que nous assistions en effet, dans le théâtre français de la première moitié du XX^e siècle, à une certaine remise en question du théâtre *par* le théâtre; remise en question qui laisse entrevoir le signe vécu d’un vertige, ou d’une crise interne, à la discipline théâtrale elle-même. Artaud, dramaturge, théoricien et poète fait l’état des lieux de cette crise au début des années 1930. *Le théâtre et son double* pose le constat de ce qu’Artaud appelle le caractère “en pétrification” du théâtre occidental ; théâtre marqué selon lui par un assujettissement à la parole et l’occultation d’un travail authentique de la mise en scène. Son époque est caractérisée, écrit-il, par la “rupture entre les choses, et les paroles, les idées, les signes”¹. Le théâtre moderne ferait ainsi, d’après Artaud, l’expérience d’une famine spirituelle : « je considère que le monde a *faim* »², déplore-t-il. Et cet appétit si souvent attribué à l’expérience de la modernité relève ici d’un appétit pour une *plénitude*, c’est-à-dire, dans les termes d’Artaud : appétit d’un langage et d’un espace remplis.

¹ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, Gallimard, Paris 1964, p. 12.

² Ivi, p. 11. Nous soulignons.

La crise du théâtre occidental telle que décrite par ce dernier au début du XX^e siècle est en ce sens d'abord et avant tout une crise du sens, qui prend la forme d'une crise du langage, ou plutôt *des langages*. Les différents textes regroupés dans *Le théâtre et son double* proposent ainsi un certain nombre de réflexions sur les limites du langage scénique et sur les possibilités scénographiques d'un théâtre à venir.

Artaud écrira que « toutes nos idées sur la vie sont à reprendre à une époque où rien n'adhère plus à la vie »³. C'est la vitalité elle-même qu'il tente de conjurer à travers sa recherche d'un théâtre authentique, d'un théâtre dont la mission est de se réapproprier son langage "propre", qui est un langage de l'espace scénique. Or si le théâtre des Manifestes de la Cruauté n'a jamais réellement vu le jour, nous suggérons que les enjeux théoriques développés par Artaud dans *Le théâtre et son double* n'ont pas cessé d'être exploités par d'autres penseurs et artisans de la spatialité. Ce que nous aimerions donc proposer dans le présent essai, c'est de voir dans l'art perceptuel de l'artiste américain James Turrell (dont la production s'étend depuis les années 1960) l'héritage de certains soucis exprimés par Artaud dès 1931. L'enjeu central chez Artaud comme chez Turrell se situe autour des questions de l'énonciation de possibilités matérielles du langage et de celle de la signification, au double sens de ce qui est *signifié* (par les mots, les gestes, la pratique) et de ce qui est *significatif* : c'est-à-dire perte ou création de sens *pour la vie*, au sein d'une modernité qui laisse l'homme "sur sa faim". Nous souhaiterions ainsi retenir dans l'art de Turrell une solution à la crise artaudienne de l'univers théâtral.

La présente étude emploiera les outils de la phénoménologie pour réfléchir sur la question du langage spatial, ou plutôt *des langages* spatiaux, dans les domaines du théâtre et de l'art perceptuel du mouvement californien *Light and Space*. Nous entendons apporter une perspective phénoménologique au problème de la crise du langage dans sa relation à l'espace d'abord dans l'optique où notre effort de pensée auprès d'Artaud et Turrell se voit nourri et influencé par les réflexions du phénoménologue français Georges Didi-Huberman, particulièrement de son court ouvrage sur l'œuvre de Turrell

³ Ivi, p. 13.

intitulé *L'homme qui marchait dans la couleur* (2001). Nous empruntons également à Heidegger certaines notions qui apparaissent dans *L'origine de l'œuvre d'art* (1935). Plus encore, adopter une approche phénoménologique nous permet d'autre part de nous centrer autour de la question de l'expérience, telle qu'elle est vécue et perçue, et en cela de nous intéresser autant aux aspects de la création qu'à ceux de la réception de ce phénomène (ou de cette collection de phénomènes) que constituent le théâtre comme discipline – comme pratique artistique autonome, comme esthétique et méthode de la mise en scène et du dialogue.

1. Une sorte de langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée

Comme nous l'avons évoqué en introduction, le constat de la crise que fait Artaud dans *La mise en scène et la métaphysique* (1931) est le suivant : le théâtre occidental – au terme du déploiement d'une histoire de l'art qui tend vers la scission définitive entre l'art et la vie – en serait venu à s'embourber dans le langage articulé. La conception artaudienne du langage articulé est celle d'un langage assoupi, desséché ; d'un langage des mots « qui pense en systèmes »⁴. C'est un langage qui étouffe ce qu'il conçoit comme la véritable culture au profit de la "civilisation". La "civilisation", ou plutôt le culte du "civilisé", qu'il décrit comme une « infection de l'humain »⁵ serait le gardien du langage prosaïco-systématique cristallisé dans les formes logocentriques développées en Europe occidentale. C'est ce langage articulé qui contribuerait, selon lui, à l'opération de "pétrification" qui atrophie l'univers de la mise en scène théâtrale à son époque. Il écrira : « Notre esprit ne rencontre plus que le vide alors que l'espace est plein »⁶. Artaud déplorera en ce sens la dévaluation européenne d'un rapport originel à l'espace au profit d'une sophistication de l'appareil langagier prosaïque. Dès le début des années 1930, l'interrogation du caractère principalement dialogué du théâtre occidental consiste en l'une des préoccupations centrales à sa pensée. La

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, pp. 12-13.

⁶ *Ivi*, p. 18.

mécompréhension occidentale du théâtre viendrait, selon lui, d'une suprématie quasi morbide de la "Parole" :

Pour nous, au théâtre la Parole est *tout* et il n'y a pas de possibilité en dehors d'elle ; le théâtre est une branche de la littérature, une sorte de variété sonore du langage, et si nous admettons une différence entre le texte parlé sur la scène et le texte lu par les yeux, si nous enfermons le théâtre dans les limites de ce qui apparaît entre les répliques, nous ne parvenons pas à séparer le théâtre de l'idée du texte réalisé.⁷

Ainsi, c'est tout jusque dans notre manière même d'écrire et d'imprimer nos pièces de théâtre qui serait profondément atteinte de la grande mécompréhension occidentale du caractère fondamentalement *spatial* du théâtre. À ce théâtre occidental du texte et de l'espace vidé, Artaud opposera en revanche la plénitude millénaire du théâtre oriental, qui aurait de son côté « conservé intact les secrets d'utilisation des gestes, des intonations, de l'harmonie, par rapport aux sens et sur tous les plans possibles »⁸. Artaud privilégie ainsi un théâtre de *gestes* plutôt qu'un théâtre de la *parole*. C'est dans cette optique qu'il demande : si la scène est, de fait, "un lieu physique et concret", comment se fait-il que le travail de la scène ne soit, bien souvent, relégué qu'à la didascalie ? Le souci d'Artaud est non pas de *supprimer* toute parole au théâtre, mais bien de « lui faire changer sa destination [...] Or changer la destination de la parole au théâtre c'est s'en servir dans un sens concret et spatial »⁹. Le projet central de la dramaturgie artaudienne est donc déjà formulé dans l'essai *La mise en scène et la métaphysique* sous l'impératif suivant : « Je dis que la scène est un lieu physique et concret qui demande qu'on le remplisse, et qu'on lui fasse parler son langage concret »¹⁰.

Artaud emploie alternativement l'expression de "faire parler" au théâtre son langage concret, ou encore de lui "rendre" le langage qui "lui appartient"¹¹. Nous sommes en droit d'interroger les implications de ces propositions. S'il faut "rendre" au théâtre son langage, cela impliquerait de lui *redonner* ce qui lui appartiendrait originellement. Or, on peut se

⁷ Ivi, p. 105. Nous soulignons.

⁸ Ivi, p. 70.

⁹ Ivi, p. 111.

¹⁰ Ivi, p. 55. Nous soulignons.

¹¹ Ivi, p. 54.

demander si ce langage “concret” a même déjà existé tout court au sein de la tradition du théâtre occidental depuis la tragédie antique. L’histoire de la dramaturgie classique serait-elle alors victime d’un déclin progressif de son rapport à l’espace, ou – ce qui ne serait pas à exclure – d’une usurpation originelle de celui-ci ? Dans tous les cas, ce que propose Artaud dans les années 1930 (et nous retrouvons cette idée particulièrement dans le premier manifeste du Théâtre de la cruauté), c’est de proposer un nouveau langage, qualifié comme étant « à mi-chemin entre le geste et la pensée »¹². Cette parole du mi-chemin est une parole qui se tient sur la frise de l’onirique, elle est un nouveau langage “solide” ; une poésie du bouleversement dans l’espace. Et il faut voir comment ce langage théâtral d’une poétique spatiale est hissé par Artaud au stade d’une poétique de l’Être : « C’est que la vraie poésie, qu’on le veuille ou non, est *métaphysique* et c’est même, dirai-je, sa portée métaphysique, son degré d’efficacité métaphysique qui en fait tout le véritable prix »¹³.

Dans les *Lettres sur la cruauté* (1932), Artaud suggère en effet de « substituer au langage articulé un langage *différent de nature*, dont les possibilités expressives équivaudront au langage des mots, mais dont la source sera prise à un point encore plus reculé de la pensée »¹⁴. Ce langage « différent de nature » impliquerait dès lors une intellectualité nouvelle ; et par le fait même, une *intellectualisation* nouvelle de l’espace. Nous pourrions considérer le caractère “encore plus reculé” de ce langage équivalent aux mots comme précédant sans doute la venue à la graphie du mot lui-même. Le geste, le symbole, en tant que caractères signifiants de ce langage « reculé » agiraient pour Artaud comme éléments “solides”, c’est-à-dire, comme des prises directes sur le réel. La parole, dans son acception artaudienne, ébranlerait “les choses”, au sens fort, c’est-à-dire au sens ontologique. Nous suggérons d’ailleurs de comprendre le vocabulaire de la poétique chez Artaud dans un sens parent à celui de Heidegger dans *L’origine de l’œuvre d’art*. Le mot de Heidegger selon lequel « l’essence de l’art, c’est le Poème. L’essence du

¹² Ivi, p. 138.

¹³ Ivi, p. 66. Nous soulignons.

¹⁴ Ivi, p. 170. Nous soulignons.

Poème, c'est l'instauration de la vérité »¹⁵ paraît d'ailleurs s'appliquer tout autant à l'univers d'Artaud. En effet, Artaud médite la chose suivante : « Sous la poésie des textes, il y a *la poésie tout court*, sans forme et sans texte »¹⁶. Chez Artaud comme chez le Heidegger des *Chemins qui ne mènent nulle part*, « la langue n'est pas que – et n'est surtout pas premièrement – l'expression orale et écrite de ce qui doit être communiqué. *Elle est plus que la simple mise en circulation* de ce qui est déjà manifeste ou caché, signifié comme tel en mots et en phrases »¹⁷. Si le théâtre, pour Artaud, exige son langage propre qui excède le langage de la stricte communication, c'est que le théâtre *révèle* selon lui quelque chose de l'ordre d'une *vérité* sur l'être : « Nous ne sommes pas libres. Et le ciel peut encore nous tomber sur la tête. Et le théâtre est fait pour nous apprendre d'abord cela »¹⁸.

C'est dans cette optique que tout au théâtre, selon Artaud, peut être conçu comme un hiéroglyphe, même les acteurs sur scène, qu'il décrit comme des hiéroglyphes “qui vivent et se meuvent”¹⁹. Le théâtre du hiéroglyphe est – à la manière du théâtre oriental – un théâtre de gestes, un théâtre qui se laisse *déchiffrer*. Une manière possible de nous représenter le théâtre artaudien du hiéroglyphe est de nous rapporter à la théorie goethéenne du symbole. Le symbole, d'abord, est à comprendre chez Goethe comme un “signe sensible” qui est “figure concrète dotée d'une épaisseur, d'une opacité spécifique engendrée par sa propre matérialité”²⁰. Comme l'acteur chez Artaud existe en tant que hiéroglyphe et donc en tant que symbole qui renvoie à *autre chose* ; pour Goethe, le propre du symbole est précisément de « représenter ce qui n'est pas représentable en soi, une chose absente ou inaccessible »²¹, mais qui se ne tient en même temps pas à l'extérieur de la manifestation concrète de la chose elle-même. Le symbole révèle ainsi l'irreprésentable de ce qui est présenté et opère ainsi une déviation vers “une essence universelle ou une loi

¹⁵ M. Heidegger, “L'origine de l'œuvre d'art” (1935-1936), in *Chemins qui ne mènent nulle part* (1949), traduit par W. Brokmeier, Gallimard, Paris 1962, p. 84.

¹⁶ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, cit., p. 121. Nous soulignons.

¹⁷ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., p. 82. Nous soulignons.

¹⁸ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, cit. p. 123.

¹⁹ Ivi, p. 93.

²⁰ L. Cahen-Maurel, *L'art de romantiser le monde. La peinture de Caspar David Friedrich et la philosophie romantique de Novalis*, LIT Verlag, Zurich 2017, p. 64.

²¹ Ivi, p. 63.

invisible de la nature animant *de l'intérieur* les phénomènes particuliers”²². En effet, la face sensible et concrète du symbole est tout entière et immédiatement contenue, confondue dans son renvoi universel, c'est-à-dire dans la Nature ; nature qui se donne à lire comme on lit un ouvrage. Tous les éléments de ce langage hiéroglyphique du théâtre artaudien peuvent donc être considérés comme un dictionnaire de symboles mobilisés par le travail de la scène. L'élaboration du langage type, du “langage propre” au théâtre, trouve donc son point de départ pour Artaud dans la *mise en scène*, qui est selon lui l'aspect physique du théâtre par excellence.

À la lumière des éléments que nous venons de poser, nous pouvons désormais nous intéresser aux possibilités pratiques du travail de mise en scène proposé par Artaud. Nous retrouvons à différents endroits dans *Le théâtre et son double* des indices quant à sa manière de concevoir cette scène en question de même que des éléments pour penser l'organisation de celle-ci. D'abord, Artaud suggère que la mise en scène doit être “pure”, c'est-à-dire qu'elle est trouvée, et se fait, directement sur place. Il s'agit ainsi d'une sorte de lieu unique, « sans cloisonnement ni barrière »²³, où la clôture entre scène et salle est abolie, et les délimitations habituelles auxquelles se sont historiquement familiarisés les publics de théâtres sont renversées. Si l'on en croit Artaud, seulement là pourra-t-on convenablement remplir l'espace que nos esprits se sont accoutumés à vider, et dont le vide est *famine*, de l'esprit. Artaud écrira, dans la Préface au *Théâtre et son double* : « Il est dur quand tout nous pousse à dormir, en regardant avec des yeux attachés et conscients, de nous éveiller »²⁴. Le défi posé au théâtre, selon Artaud, est donc un défi *d'éveil*. Car l'homme “civilisé” – c'est-à-dire l'homme de cette modernité spirituellement affamée – a désappris à voir et ne sait plus se servir de ses yeux.

²² Ivi, p. 65. Nous soulignons.

²³ A. Artaud, *Le théâtre et son double*, cit., p. 148.

²⁴ Ivi, p. 17.

2. La “substance” du lieu et l’espace lumineux

Nous pourrions penser que *ne plus savoir se servir de ses yeux* au théâtre serait de l’ordre d’une expérience purement négative, d’une nostalgie irrémédiable de la relation privilégiée à l’espace (au profit du primat de la parole et du texte) dans l’acception artaudienne de celle-ci. Toutefois, nous pourrions également envisager dans le fait de ne plus savoir se servir de ses yeux la possibilité d’une expérience autrement positive qui ne serait plus seulement le symptôme d’une relation dévaluée du théâtre avec l’espace, mais bien d’un renouement positif avec ce dernier. Il nous semble que les œuvres de Turrell ont précisément cela de déstabilisant, au sens positif : on ne sait *effectivement* plus comment se servir de nos yeux. Georges Didi-Huberman, dans *L’homme qui marchait dans la couleur*, compare l’œuvre de Turrell à une “fable de cheminements sans fin”²⁵. Il décrit le glissement de la perception du spectateur face à une œuvre de Turrell comme un glissement vers le rêve, ou vers la folie – or, il faut bien noter que ni dans le rêve, ni dans la folie, les yeux n’exercent leur fonction ordinaire. Mis devant l’œuvre de 1989 intitulée *Blood Lust*, Didi-Huberman raconte l’expérience du spectateur :

Il faut passer un sas, passer dans deux rideaux noirs pour accéder à la pièce [...] [ce qui] n’est pas savoir grand chose, puisque des sas, des portes doubles, on en traverse partout : pour pénétrer chez un notaire ou un ministre, ou dans le labyrinthe d’une fête foraine, ou dans un lieu sacré, ou dans un sex-shop, ou dans un sous-marin [...] Couleur « pure » se dit l’homme. Mais pure de quoi ? Et faite de quoi ? [...] Un malaise nouveau s’installe, comme dans ces situations où l’on échoue à repérer les limites de sa propre peau. [...] Scission, *drame* du tactile et de l’optique. Il n’y a qu’un vide plein de l’évidente couleur rouge. Propre, peut-être, à plonger le spectateur dans une légère sensation de *devenir fou*.²⁶

Notaire, ministre, fête foraine, sex-shop, sous-marin : voilà autant de chemins – autant de *décors* – que le spectateur a le loisir de traverser dans sa marche vers l’œuvre. L’art de Turrell, dans les mots de Didi-Huberman, est l’art du “drame tactile”. Nous sommes ainsi en plein théâtre physique, dans « l’immédiate tangibilité de l’œuvre »²⁷. Nous vivons avec Turrell un malaise où nous réapprenons à *voir*, mais nous voyons sur le mode de la folie. L’évidente

²⁵ G. Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur*, Les Éditions de Minuit, Paris 2001, quatrième de couverture.

²⁶ *Ivi*, pp. 30-31.

²⁷ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., p. 46.

couleur rouge de *Blood Lust* appelle simultanément le vide et le plein : « un sentiment étrange s'impose à nous : celui que l'espace pourrait se retourner et laisser place au vide absolu »²⁸. Pour reprendre une phrase de *L'origine de l'œuvre d'art* : « La couleur irradie, et ne veut qu'irradier »²⁹. Ainsi le "cheminement sans fin" de l'œuvre de Turrell s'expérimente comme un chemin heideggérien vers nulle part. Et en ce qui concerne la fonction du regard dans l'art de Turrell, il faut d'ailleurs d'abord que les yeux du spectateur s'adaptent à l'œuvre, ce qui peut parfois prendre plusieurs minutes. Par une « re-fiction de l'espace »³⁰ et par un travail d'architecture extrêmement précis, Turrell fait ainsi éclater les limites de l'extension spatiale : « on échoue à repérer les limites de sa propre peau »³¹. Turrell dégage de la sorte la substance « compacte et tactile »³² du lieu : le lieu, plus précisément, devient lui-même "substance". Face à *Blood Lust*, ce qui revêt aux premiers abords pour le spectateur l'apparence d'une peinture ou d'une surface, n'est en réalité *pas* une surface : « L'assuré, au fond, n'est pas assuré ; il n'est pas rassurant du tout »³³. Turrell n'emploie, en réalité, que la *lumière*. Ainsi *Blood Lust* se vit de manière déstabilisante, dans la mesure où la couleur semble respirer, semble palpiter, ce qui est fort inhabituel. Le spectateur, porté à l'hésitation devant ce dérobement, se demande : la couleur rouge est-elle pigment ? Est-elle voile ? Est-elle lourde ? Celui qui regarde se retrouve ainsi en situation de divorce forcé d'avec son impression première, d'où l'expérience du "drame tactile" de Didi-Huberman, qui est l'expérience d'un certain *dérangement*.

Dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Heidegger décrit le *dérangement* que provoque l'œuvre d'art comme une poussée hors de l'ordinaire : « plus solitairement l'œuvre, constituée en stature, se tient en elle-même et plus purement elle semble délier tout rapport aux hommes, [...] plus simplement *elle nous dérange et nous pousse dans cette ouverture* et, en même temps, hors

²⁸ A.M. Torres, "James Turrell : Silence et Lumière", traduit par S. Schnall, in A. Rech (éd. par), *Rencontres 9 : James Turrell*, Éditions Images Modernes, Paris 2005, p. 161

²⁹ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., p. 50.

³⁰ G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, cit., p. 40.

³¹ Ivi, p. 30.

³² Ivi, p. 46.

³³ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., p. 59.

de l'ordinaire. Suivre ce *dérangement* signifie alors : *transformer nos rapports ordinaires au monde* »³⁴. Par un renversement des conditions habituelles du regard, Turrell transforme de manière radicalement différente les espaces et les lieux en véritables phénomènes haptiques. Ses créations ouvrent un monde au sens heideggérien : elles donnent aux choses “leur mouvement et leur repos, leur éloignement et leur proximité, leur ampleur et leur étroitesse”³⁵. C’est donc chez Turrell en quelque sorte la “substance du lieu”³⁶ lui-même qui est mise en question à travers la création artistique. Cette mise en question de la substance spatiale et le dévoilement du caractère inouï du lieu caractérisent, selon Didi-Huberman, la production artistique de Turrell. Pendant six ans, soit de 1966 à 1974, l’artiste a occupé le Mendota Hotel, « un hôtel banal de la Californie, situé au coin d’une rue, un lieu d’habitations passagères où [il] décida de se fixer, de *dormir* et de *rêver* »³⁷. On retrouve ici avec la formule de Didi-Huberman ce caractère onirique du travail artaudien de l’espace : « L’hôtel désaffecté devenait un pur écrin reclos, comme s’il n’y avait plus là qu’un lieu propice au *sommeil* et aux *aîtres du rêve* »³⁸. À travers les différentes étapes du projet du Mendota Hotel, Turrell aura barricadé l’hôtel, l’aura peinturé en blanc jusqu’aux fenêtres, pour enfin « l’évider, le reclore, et finalement y reconstruire des conditions de spatialité et de luminosité qui, peu à peu, auront transformé l’espace objectif en lieu œuvré, en lieu ‘ouvert’ »³⁹. Didi-Huberman décrit l’effet “blanc” du Mendota Hotel de la manière suivante :

L’espace désempli devenait *lieu blanc*, si je puis dire, lieu chromatiquement blanc mais surtout lieu « blanc » au sens du mot *blank*, qui ne se rapporte ni à la simple couleur, ni à la simple suppression des couleurs, mais à *l’espacement* en général, à la mutité, au dépeuplement, aux lacunes définitives. Aux pures virtualités. En ce sens peut-on parler chez Turrell d’un désir de déconstruire les espaces triviaux – c’est-à-dire ceux où il y a quelque chose de visible à discerner, à reconnaître et à nommer – pour en extraire la pure et simple *puissance visuelle d’espacement lumineux*.⁴⁰

³⁴ Ivi, p. 74. Nous soulignons.

³⁵ Ivi, p. 48.

³⁶ Ivi, p.46.

³⁷ G. Didi-Huberman, *L’homme qui marchait dans la couleur*, cit., p.40. Nous soulignons.

³⁸ *Ibidem*. Nous soulignons.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, p.42.

Réfléchissant sur le double aspect (à la fois chromatique et spatial) de l'espace *blank*, il nous semble deviner dans la production de Turrell une instance de cette *intellectualisation* nouvelle de l'espace, « à mi-chemin entre le geste et la pensée », qui caractérisait le langage propre de la scène développé par Artaud. Plus encore, nous pouvons affirmer avec Didi-Huberman que dans le patient travail architectural (cette mise en scène pure) de Turrell, lieu et lumière viennent à se confondre. La lumière devient le lieu, et le lieu *est* lumière. Dans un entretien, Turrell dira du travail de la lumière : « What's interesting about light is that it's difficult to shape it : you can shape clay with your hands and sculpt wood and stone, but you cannot work light in that way, you shape it more like sound »⁴¹.

L'analogie posée par Turrell, entre le travail de la lumière et le travail du son, devient très intéressante sur le plan technique. Le lieu, chez Turrell, a ainsi la possibilité de devenir plus ou moins lumineux et plus ou moins muet. Nous savons que le son se transcrit généralement sous forme de partition musicale. Dans leurs travaux respectifs, il est intéressant de noter qu'Artaud et Turrell emploient tous les deux le vocabulaire de la partition. Or, ce qui est resté au niveau d'une pure spéculation chez Artaud lorsqu'il réfléchit sur la manière dont devrait être notée au théâtre son "langage propre", va trouver enfin une instanciation concrète dans les installations de Turrell. On peut trouver des bâtiments architecturés par Turrell à différents endroits en Europe, notamment en Suisse, en Allemagne et en Autriche : ce sont des bâtiments qui sont illuminés par des lumières néons ou LED possédant chacune une adresse informatique individuelle. Dans la mesure où il est possible d'activer individuellement chaque lumière à travers son adresse, l'architecture lumineuse des immeubles de Turrell vient à se jouer *réellement* comme une composition : c'est une œuvre qui a véritablement sa partition propre, qui a le potentiel de se prêter à interprétation ou à improvisation. Lorsqu'Artaud déplorait ainsi l'insuffisance des appareils lumineux employés par les théâtres de son temps, nous suggérons que c'est peut-être le genre

⁴¹ A. Rech, "The Eye of the Beholder", traduit par G. de Courcy-Ireland, A. Rech (éd. par), *Rencontres 9 : James Turrell*, cit., p. 50.

d'intervention lumineuse qu'il attendait, et qu'il n'aura malheureusement pas connu de son vivant.

Nous trouvons cependant important d'ajouter que Turrell a lui-même expérimenté avec le théâtre dans les années 1980, plus précisément avec l'opéra. En 1985 (donc, plusieurs années après avoir entamé sa carrière d'artiste visuel) il a participé à la conception de *Opera to be sung* de Pascal Dusapin, opéra porté à la scène pour la première fois en 1994 à Nanterre. C'est à Turrell que se voit confiée la mise en scène, les costumes, et les maquillages. Il n'est donc sans doute pas un hasard de sentir dans l'art de Turrell, et déjà dans les œuvres *in situ* des années 1960, une sensibilité compatible avec le travail scénographique qu'exige le théâtre. Dans un article intitulé *Le regard en suspens* (2003-2004), nous pouvons lire une description de l'effet provoqué par la mise en scène de l'opéra de Turrell : « les acteurs se meuvent dans la couleur, dont le ton et l'intensité changent, *musique et voix émanant du même monde sans séparation spatiale visible* »⁴². Musique, couleur, et espace sont ici décrits comme fusant d'un seul et même ample geste. Pour reprendre une formule employée par Heidegger : « en étant œuvre, l'œuvre établit l'espace de cette ampleur. Établir signifie ici : libérer la plénitude de l'ouvert en son espace, et arranger cette plénitude *dans l'ensemble de ses traits* »⁴³. Si la mise en scène de Turrell manifeste sa plénitude "dans l'ensemble de ses traits", c'est dans la mesure où c'est une mise en scène qui échappe à l'opposition occidentale entre dialogue et didascalies que récusait Artaud : il n'y a plus ici de séparation spatiale visible entre acteurs, voix et couleurs. Dans cette description de *Opera to be sung*, on croirait presque retrouver les impressions d'Artaud dans *Sur le théâtre balinais* (1931). Tout de ce théâtre-volière d'Artaud et de Turrell semble en effet appartenir au registre de l'organisme vivant, du hiéroglyphe, de l'homogène :

Les soupirs d'un instrument à vent prolongent des vibrations de cordes vocales, avec un sens de l'identité tel qu'on ne sait si c'est la voix elle-même qui se prolonge ou le sens qui depuis les origines a absorbé la voix. Un jeu de jointures, l'angle musical que le bras fait avec l'avant-bras, un pied qui tombe, un genou

⁴² Ivi, p. 109. Nous soulignons.

⁴³ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., p. 48. Nous soulignons.

qui s'arque, des doigts qui paraissent se détacher de la main, tout cela est pour nous comme un perpétuel jeu de miroir où les membres humains semblent se renvoyer des échos, des musiques, où les notes de l'orchestre, où les souffles des instruments à vent évoquent l'idée d'une intense volière dont les acteurs eux-mêmes en seraient le papillotement.⁴⁴

Conclusion : dialectique de la perception et poétique du temple

En conclusion, il semble que les méditations plastiques respectives d'Artaud et de Turrell convergent toutes deux vers la transmission d'un type d'expérience qui est celle de l'*ouverture* par voie de brouillage des frontières. Dans les *Lettres sur la cruauté*, Artaud écrira que « le secret du théâtre dans l'espace c'est la *dissonance*, le décalage des timbres, et le désenchaînement dialectique de l'expression »⁴⁵. On retrouve en effet, à la fois chez Artaud et chez Turrell, ce travail dialectique de la dissonance, que nous pourrions aussi appeler travail de la *discontinuité*. Chez l'un comme chez l'autre, la dépossession du lieu passe par le paradoxe, par l'affaïssement des modalités familières de voir et de sentir, par un "jeu de rencontres entre choses contraires" qui est en quelque sorte affrontement, éblouissement, vertige devant l'appréhension de sa propre perception. C'est en ce sens que de ne plus savoir se servir de ses yeux peut devenir positif lorsque nous entrons dans l'univers de Turrell : "perdre"⁴⁶ la vue peut ainsi devenir (par-delà le constat de la crise que fait Artaud en 1931) un dépassement du ne-plus-voir, vers un voir autrement. Nous proposons ainsi de situer Artaud et Turrell comme deux figures qui expérimentent avec le renouement d'une adhésion première, ou *originelle* de l'homme à l'existence. Il s'agit pour chacun de ces artistes de déstabiliser, de dépouiller, de brouiller les frontières – mais cela n'est que la première étape – pour disposer le spectateur à faire l'expérience du monde sous un nouveau rapport. La tâche du théâtre selon Artaud est, nous l'avons vu, de nous rappeler cette vérité : que le ciel peut à tout moment nous tomber sur la tête. Nous pourrions qualifier cette tâche ainsi : il s'agit de rendre visible l'étonnement face à notre propre présence au monde, qui est simultanément expérience vécue du vide et du plein, expérience de la

⁴⁴ A. Artaud, *Le théâtre et son double*. cit., p. 85.

⁴⁵ Ivi, p. 175.

⁴⁶ G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, cit., p. 31.

monstration de la limite. Il semble que c'est aussi la tâche que se donne l'art de Turrell. Par ses "apories enchâssées", son "inversion de l'horizon et de l'illimitation"⁴⁷, de l'ouvert et du fermé, les œuvres de Turrell nous présentent autant de manières d'être surpris à l'intérieur d'espaces recalibrés.

Didi-Huberman décrit à cet effet Turrell comme un bâtisseur de temples : « James Turrell est un constructeur de temples, en ce sens qu'il réinvente des lieux pour *l'aura*, pour le jeu de l'ouvert et du cadre, le jeu du lointain et du proche, la mise à distance du spectateur ou bien sa perte haptique »⁴⁸. Nous suggérons que l'emploi que fait Didi-Huberman du qualificatif "constructeur de temples" n'est pas arbitraire. Dans *L'origine de l'œuvre d'art*, Heidegger énonce que « la vérité advient en l'instance du *temple* »⁴⁹, qui « [installe] un monde et [fait] venir la terre »⁵⁰. Il nous semble qu'autant les installations de Turrell que le théâtre métaphysique d'Artaud sont à considérer comme des instances d'une poétique du "temple". À la frontière du divin, lieu de sacrifice et de dons, le temple est aussi un lieu qui nous rappelle que le ciel pourrait nous tomber sur la tête. Didi-Huberman écrira en ce sens : « Alors se souvient-on qu'être sur terre veut dire être sous le ciel, et que le lieu réinventé se souvient toujours lui-même que des temples on été construits autrefois pour incarner ce souvenir même »⁵¹. Turrell nous rappelle en effet, par ses jeux de mise en présence et de retraits, à la terre et au ciel. En employant lumière naturelle et en investissant des espaces quasi mythiques (pensons au Roden Crater, volcan inactif près de Flagstaff Arizona, où Turrell travaille depuis le début des années 1980), ses installations peuvent en effet être pensées littéralement comme faisant *venir la terre* au sens heideggérien :

Pour se rendre au Roden Crater, il faut *quitter la route principale et s'engager sur une route de terre*. Les étendues sont immenses, avec quelques vaches qui paissent [...] Plus on avance et plus la nature est désertique : quelques points d'eau, la terre soulevée par de petits volcans érodés à ton d'ocre, ocre rouge. Roden Crater apparaît, ses dimensions imposantes, ses dessins harmonieux avec la fumeroles située sur son socle, nous permettent de le reconnaître. [...] [Turrell]

⁴⁷ Ivi, p.33.

⁴⁸ Ivi, pp. 33-34

⁴⁹ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., p. 61. Nous soulignons

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, cit., pp. 64-65. Nous soulignons.

*nous ouvre la route au sens propre car il a les clés de plusieurs barrières qu'il doit ouvrir puis refermer derrière nous.*⁵²

Nous suggérons en dernier lieu qu'il ne faut pas seulement comprendre au sens propre le travail spatial de Turrell comme nous ouvrant cette route alternative – celle qui quitte la voie principale – et qui nous reconduit vers la terre, c'est-à-dire vers une relation différente au monde. Détenant "les clés de plusieurs barrières qu'il doit ouvrir puis refermer" (et ce, à la fois au sens propre et figuré), Turrell prépare ce suspense « entre éclaircie et réserve »⁵³ qui caractérise chez Heidegger l'essence de la vérité dans l'acte d'ouverture que provoque l'œuvre d'art. Cette ouverture est à la fois "cassure" et "dégagement". Et c'est en ce sens que nous pouvons comprendre l'idée de Didi-Huberman selon laquelle « les œuvres de Turrell commencent souvent par imposer un acte de clôture et de privation. Mais leur enjeu concerne toujours un *don* d'expérience qui se dispense, lumineusement, et donc procède, pour finir, à l'acte d'une *ouverture* »⁵⁴.

⁵² A. Rech, "Le regard en suspens", in A. Rech (éd. par), *Rencontres 9 : James Turrell*, cit., p. 121. Nous soulignons.

⁵³ M. Heidegger, *Chemins qui ne mènent nulle part*, cit., p. 60.

⁵⁴ G. Didi-Huberman, *L'homme qui marchait dans la couleur*, cit., p. 46.